

O DOCUDRAMA

No final dos anos 80 apareceu na Inglaterra um filme chamado *Who Bombed Birmingham?* (*Quem bombardeou Birmingham?*), feito pela Granada Television. Tratava-se da explosão de uma bomba em um *pub* de Birmingham. Quatro homens foram injustamente presos na Inglaterra. A primeira-ministra Margaret Thatcher ficou furiosa: "O que é esse filme? Quem são essas pessoas para fazer julgamentos sobre coisas que ainda estão em andamento? O filme é abusivo, não se deveria nunca fazer filmes como esse". Finalmente, basicamente devido ao filme, houve um novo julgamento e as quatro pessoas presas foram postas em liberdade. Essa história se parece com aquela em que se baseou *Em nome do pai*.

O docudrama pode ser popular e pode ser político, e é desses aspectos, e suas conseqüências, que quero tratar.

Começemos pela definição: "O que é docudrama?" O realizador britânico Leslie Woodhead diz que são "reconstruções jornalísticas de dramas relevantes. É uma forma utilizada por jornalistas investigadores, realizadores de documentários e jornalistas com imaginação". Trata-se, obviamente, de um campo imenso. Incluí, para ficarmos apenas no que se refere à TV, filmes sobre o canal de Suez, montes de filmes sobre a família Kennedy ou sobre a família real, sobre greves na Polônia, sobre o acidente aéreo de Lockerbie, sobre o caso O.J. Simpson, sobre o assassinato da semana, sobre atentados terroristas, etc. Quanto aos longa-metragens da indústria cinematográfica, muitos cabem na definição: *Touro Indomável*, *Carruagens de Fogo*, *Chaplin*, *Malcolm X*, *Gandhi*, *Em nome do pai*, *Apolo 13*, *Michael Collins*, *Amadeus*, *Bird*, *O mais longo dos dias*, *Amistad*, *Titanic*.

Uma variedade de estilos impressionante, e também uma variedade de aproximações com os fatos nos quais se baseiam: pode haver histórias muito próximas e histórias que ninguém sabe de onde vêm, "remotamente baseada na vida de..." De modo que o problema básico é "onde está a verdade nisso tudo?" Esse é o problema central do docudrama.

Versões da verdade

Meu docudrama preferido é *The Amazing Positively True Adventures of the Alleged Texas Murdering Mom*, a versão cômica

da história de uma mãe texana que matou a outra mãe para que sua filha estivesse em melhor posição que a filha de sua vítima na disputa para líder de torcida. O caso já tinha sido levado às telas, sob o título de *Willing to Kill*, numa versão de seriedade reconstitutiva. Mas a HBO decidiu fazer essa versão cômica, para se concentrar não no assassinato em si, mas na maneira como ele foi explorado pelas televisões. Os dois filmes não poderiam ser mais diferentes.

Os docudramas são altamente populares. Em 1992 foram feitos 150 telefilmes nos EUA. Destes, 43 foram docudramas. Em 1991, 7 dos 10 telefilmes escolhidos como os melhores eram docudramas. Entre 1980-1991 os filmes mais vistos do ano foram docudramas. Independentemente das variações de abordagem e qualidade, a popularidade é um fato.

Creio que os docudramas podem ser divididos em dois grupos: as biografias de entretenimento e as investigações reconstrutivas. É esse segundo grupo, por suas conseqüências políticas, que me interessa diretamente. Na Inglaterra essa investigação reconstrutiva converteu-se numa forma muito séria e muito próxima do jornalismo. Estamos falando de filmes como *And the Band Played On*, *The Atlanta Child Murders*, *Death of a Princess*, *Friendly Fire*. Em todos esses filmes, a questão é: onde está a verdade? Segundo Walter Goodman, "o único docudrama bom é o docudrama morto"; ou, segundo o título do artigo de um amigo, eles são "mentiras sobre pessoas reais".

Não estou de acordo, mas sei que o docudrama político pode ser um grande problema. As distorções do filme *Malcolm X* resultam na disseminação de uma visão distorcida de uma figura política importante. A questão é: até que ponto importa realmente a verdade? Creio que a chave está em três aspectos.

Em primeiro lugar, a proximidade do filme em relação a nossa própria época. Em geral, a importância da verdade, em termos de conseqüências políticas imediatas, é menor quanto mais afastados no tempo estejam os fatos dramatizados.

Em segundo lugar, para que a questão do grau de verdade se coloque, o tema do docudrama tem de ser vital para o momento. Por exemplo, a crise irlandesa, ou a crise do Oriente Médio, ou qualquer outra crise desse tipo.

A última questão se refere ao modo como o público percebe o filme. No caso de biografias hollywoodianas, não há problemas, pois todos já estão familiarizados com as manipulações, e isso não nos importa muito. O perigo está no público tomar como fato uma ficção que lhes é apresentada.

Reconstruindo a experiência



Examinemos essas questões concentrando-nos na Inglaterra, que oferece um exemplo claro do que pode se fazer com os docudramas. A história do docudrama na Inglaterra foi muito intensa a partir de meados dos anos 30, até os anos 60, quando a forma do documentário foi basicamente reinventada para a televisão por pessoas como Jeremy Sandford, Peter Watkins, Ken Loach e Tony Parker. Nos anos 70 esta forma foi fortemente afetada por dois homens excepcionais: Peter Goodchild, do departamento de ciências da BBC, e Leslie Woodhead, de Granada. Ambos se questionaram: como fazer a vida real mais interessante? Peter e sua unidade passaram a fazer filmes sobre pessoas como Marie Curie, Freud, Darwin, Oppenheimer. Outras pessoas da BBC começaram a se concentrar na História. Há uma série maravilhosa chamada *In Search of the Nile*, para a qual a BBC realizou cinco ou seis filmes dirigidos pelo produtor Michael Latham: viajaram até o Nilo, filmaram a locação, trabalharam a partir de diários, reconstruíram personagens históricos usando os conteúdos dos diários genuínos dos exploradores. Esse era o estilo da BBC, com Peter Goodchild e Michael Latham.

Nessa época, Leslie Woodhead surgiu com uma idéia nova. Como muitos de nós, Leslie, que fora um excelente produtor de documentários, estava começando a se sentir frustrado. Queria contar o que acontecia na União Soviética, mas não podia ir lá com uma câmera, não podia contar histórias de uma maneira documental direta. Assim, teve a idéia de que “é preciso reconstruir as histórias, reconstruí-las o mais autenticamente possível. Tentaremos fazer com que as locações sejam parecidas; não inventaremos personagens, vamos representá-los corretamente. Se vamos utilizar atores, informaremos que estamos utilizando atores. Queremos que vocês, o público, acreditem que foi assim que aconteceu”. Começou, na unidade de Granada, com uma série de filmes sobre a União Soviética. Fez *Os diários de um general russo* e também um filme sobre a experiência de uma mulher chinesa na prisão. Depois fez seus dois filmes mais famosos: um sobre a greve no Estaleiro Lênin, que marcou o começo do Solidariedade; e o outro, chamado *Invasion*, sobre a invasão da Checoslováquia e as lutas políticas entre Dubcek e os russos. Tratava-se de um filme utilizado com fins políticos, para revelar o que ocorria na União Soviética, porque não havia outra forma de fazê-lo.



No início dos anos 80, Anthony Thomas pôs, como dizemos, o gato entre as pombas. Ele leu nos jornais que uma princesa saudita havia sido assassinada pelo seu avô, e que seu amante tinha sido decapitado. Obteve dinheiro e viajou com uma equipe pelo Líbano, por Beirute, pela Arábia Saudita, tentando averiguar qual era a história. O que obteve foi uma história semelhante a *Rashomon*, pois cada pessoa lhe contava uma história diferente. Finalmente, filmou no Egito e... criou-se um inferno. Um dia depois da primeira exibição, a Arábia Saudita rompeu relações diplomáticas com a Inglaterra. Quando o filme foi exibido nos EUA, companhias petrolíferas americanas publicaram anúncios no *The New York Times* declarando que “é um conto de fadas, não acreditem nisso, não exibam”. Nessa situação, surge a pergunta: até que ponto é verdade?

Thomas iniciou a produção com a idéia de fazer um documentário, mas logo se deu conta que seria impossível, já que as pessoas lhe diziam que seria impossível para elas falar sobre aquela história em um filme sem serem presas ou mortas. Ele utilizou, então, no início do filme, trechos recortados de depoimentos, tendo o cuidado de trocar as referências a nomes e ocupações dos depoentes.

O filme trabalha em dois níveis. Num nível é a história da princesa, mas, num nível mais profundo, é uma análise do lugar das mulheres na sociedade árabe. Como já disse, trata-se de um filme que tanto o governo saudita, por interesse de conservação política direto, quanto o governo inglês, por interesse no dinheiro saudita, tentaram reprimir.

Dando um passo além: depois disso, o departamento de Granada começou a mudar o modo como desagradava ao governo britânico – começaram a fazer filmes sobre a própria Inglaterra, dizendo “Isso é corrupção”, aqui, na Inglaterra. Granada realizou três ou quatro filmes que tocavam em problemas políticos.

Assumir as incertezas

Fizeram *Who Bombed Birmingham?*, o julgamento foi refeito, mas o filme não foi reexibido. Alguns anos mais tarde, Michael Eaton escreveu *Shoot to Kill*, sobre o caso em que a polícia irlandesa, no fim dos anos 80, matou a tiros quatro homens, que, supostamente, eram terroristas (mas que não estavam armados). Quando o encarregado do caso, John Stalker, estava a ponto de denunciar a corrupção policial, o caso foi encerrado. O filme foi realizado, mas foi exibido apenas uma vez, porque era “demasiado forte”.

Quando é possível saber onde está a verdade? Não conheço a resposta. São problemas gigantescos, e outras pessoas se encarregaram de discuti-los. Uma forma de tratar a questão é dizer, no começo do filme, o que exatamente foi feito: “esse filme se baseia em...”, “as liberdades que tomamos são...”. Um dos filmes de Leslie Woodhead começava dizendo: “Este é um homem real. Faremos com que esse homem real seja interpretado por um ator, mas não tomaremos maiores liberdades além dessa”. É difícil estabelecer limites. Michael Eaton escreveu um filme sobre a catástrofe de Lockerbie no qual argumenta que não foram os líbios, mas os sírios os responsáveis pela explosão. Quando já transcorreram dois terços do filme, a narração se interrompe e um comentador diz: “A partir daqui não estamos seguros”. É bastante justo.

Há alguns anos, numa conferência sobre docudrama na Inglaterra, um roteirista me disse: “Sempre se pode saber quando se fez um bom docudrama: nunca mais o exibem”. O cinema me interessa como meio político, como um meio para a mudança. E, como sei que há pontos que o documentário não pode alcançar, concordo com Woodhead: “Esta é uma história que deve ser contada, que não pode ser contada de nenhuma outra forma, mas que vale a pena ser contada”. Conte-se a história através do docudrama e permita-se ao público saber o que se está fazendo.

Alan Rosenthal
documentarista, autor de *Why Docudrama?*

Este texto é uma compilação editada, autorizada pelo autor, de uma palestra proferida no encontro *Escenarios de Fin de Siglo – nuevas tendencias del cine documental*, realizado no México em 1996, no Centro de Capacitación Cinematográfica.

item é uma revista voltada para arte e cultura contemporânea, publicada desde 1995.

item

breve: **item-5** afro-américas

já publicados **item-1** textos de artistas [•] **item-2** música [•] **item-3** tecnologia [•] **item-4** sexualidade [•] números esgotados

item aproxima artistas e pensadores de diversas áreas, com o objetivo de renovar a discussão de arte no país a partir de uma reflexão interdisciplinar, tornando visíveis os debates culturais.

Cada número de **item** é dedicado a um tema específico, em torno do qual os colaboradores são convidados a desenvolver uma reflexão original – e, na maioria das vezes, inédita – que procure revelar aspectos diferenciados e transversais dos assuntos abordados.

> pedidos pelos telefones: (0XX21) 220-7390 (0XX21) 239-1050